

GEORG SIMMEL

“KANT E A ESTÉTICA MODERNA”

*Adriana Veríssimo Serrão*¹
(Universidade de Lisboa)

O ensaio cuja tradução seguidamente se apresenta destaca-se como peça isolada de entre as centenas de páginas que Simmel dedica a Kant, referência constante no seu pensamento, mas maioritariamente centradas nas temáticas do conhecimento e da ética. “Kant und die moderne Ästhetik”, publicado pela primeira vez em 1903, é reproduzido num conjunto de lições sobre Kant proferidas no ano seguinte na Universidade de Berlim, em cujo Prefácio Simmel faz notar que a sua intenção não é histórico-filosófica, mas puramente filosófica visando “os pensamentos nucleares com os quais Kant fundou uma nova imagem do mundo.”² O epíteto de filósofo revolucionário enquadra também a leitura da terceira *Crítica*, de 1790, numa brilhante exposição das linhas gerais da estética de Kant, celebrado como o génio que anteciparia toda a estética moderna. Os núcleos identificados como intuições antecipadoras não podem, à luz de

¹ adrianaserrao@letras.ulisboa.pt

² *Kant. Sechszehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität; Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 9 (Kant. Die Probleme der Geschichtsphilosophie / Zweite Fassung 1905/1907), hrsg. Guy Oakes und Kurt Röttgers, Frankfurt am Main: Surkamp, 1997, p. 9.

Retoma-se aqui abreviadamente o artigo “From Aesthetics to the Philosophy of Art: Georg Simmel as a Reader of Kant”, publicado em José Miranda Justo, Paulo Alexandre Lima, Fernando M. F. Silva (eds.) *Questioning The Oneness Of Philosophy*. I. Philosophy and the Arts II. Philosophy, Gender and Sexual Difference (4th Workshop of the Project Experimentation and Dissidence): Centre for Philosophy at the University of Lisbon, 2018, pp. 29-39.

<http://experimentation-dissidence.umadesign.com/wp-content/uploads/2019/01/Questioning-the-Oneness-of-Philosophy.pdf>

mais de um século de distância, deixar de nos surpreender pela inteligência e pela originalidade, tanto mais quanto o kantismo que à época dominava e no qual o próprio Simmel se formou se centrava na teoria do conhecimento e na metodologia das emergentes ciências humanas.

a) Primeiro que tudo, a independência do estético em relação a outros valores: ao intelectual e cognoscitivo, de um lado, ao prático e moral, do outro; independência essa, que articulada com a ausência de interesse, a *Interesselosigkeit*, traçou também as fronteiras entre duas esferas do sentir, separando, como condição necessária da pureza e liberdade do juízo de gosto, o sentimento do belo da sensação do agradável.

b) É também notável a limpidez com que Simmel explica a paradoxal fórmula de “finalidade sem fim” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*), associando-a à categoria de “livre jogo” e integrando-a na sua própria concepção de unidade da alma; divergentes nas demais actividades, divididas que se encontram sempre entre os inextricáveis nexos causais da realidade quotidiana e a idealização exigida pela futuração das escolhas éticas, na contemplação estética as funções anímicas alcançam uma coesão e concentração em si mesmas na qual se vem revelar a “forma da alma”.

c) O terceiro núcleo, que encerra o ensaio, incide na peculiaridade atribuída por Kant aos juízos reflexionantes: sempre singulares enquanto expressão do gosto de cada um, são interiormente movidos pela necessidade de partilha e a pretensão ao acordo de todos os outros. Nesta abertura que acompanha o juízo estético como acto comunicativo, e que Kant designa como um enigma para o filósofo transcendental, encontra Simmel formulada a questão crucial da Modernidade: socialmente considerada, ela implica o constante ajustamento entre a liberdade individual e a multiplicidade das instâncias supra-individuais de inserção própria das sociedades complexas; antropológica e eticamente considerada, ela exhibe o difícil equilíbrio entre individualidade e universalidade em cada indivíduo, equilíbrio esse decorrente da situação peninsular que caracteriza a condição humana oscilando entre a referência a si mesmo e a referência ao mundo. O leitor habitual de Simmel não deixará de notar algumas das características mais marcantes do seu estilo filosófico, que alterna a fidelidade da exposição com a desenvoltura interpretativa. O eixo central da argumentação sustenta que a autonomia do sujeito estético – a grande descoberta kantiana – anuncia a soberania da arte, que ele próprio defende como conquista de finais do século XIX. Dá-se aqui uma deslocação sub-reptícia do plano em que Kant se coloca: quais as condições *a priori* da possibilidade da apreciação estética? – para este outro: quais os modos de manifestação de um objecto como estético? Uma mudança de registo quase

imperceptível, que passa do acento kantiano no lado-sujeito para o acento no lado-objecto. Por outras palavras, do estético como expressão de uma especial dinâmica das faculdades subjectivas no livre jogo de imaginação e entendimento para o estético como modo distintivo dos objectos e das suas realizações exemplares que são as obras de arte. A ausência de interesse não seria assim tanto a expressão da livre atitude do sujeito, como é em Kant, quanto a libertação objectual da própria obra quando chega até nós desligada de todas as amarras, seja ao ser, seja ao dever ser, como simples aparecer fenoménico. É esta fenomenalidade que, por sua vez, provoca no contemplador o sentimento de uma plenitude sem entraves.

Num só gesto Simmel recusa, tal como Kant, a imitação, mas também o realismo como critério aferidor do valor da arte. Mas recusa ainda qualquer inquirição em termos de correspondência entre aparecer e ser. Kant estaria, por isso, ao abrigo da concepção metafísica da arte como revelação de um fundamento, erro esse que critica em textos dedicados a Schopenhauer e Nietzsche: que arte seja manifestação imediata de um obscuro fundo da existência, quando, pelo contrário, deve ser entendida como uma produção autónoma que reelabora conteúdos e acontecimentos correntes segundo as normas internas de cada género e que graças a esse dar forma alcança um estrato não apenas diferente, mas único. A reivindicação da arte sua contemporânea como arte pura convida a que uma obra seja tomada na sua exclusiva presença intra-artística, como auto-apresentação, indiferente a traços de realidade empírica que estariam para além das suas propriedades descritíveis e perceptíveis e igualmente indiferente a qualquer fundamento supra-sensível que se ocultasse “por detrás” ou “por baixo” do que se nos apresenta sensivelmente.

A transformação da estética numa filosofia da arte leva também Simmel a apontar as limitações de que Kant, não obstante o seu papel de precursor, enfermaria. Ainda preso de uma visão clássica da forma, estruturante e intelectual, teria sido levado a secundarizar os elementos experienciáveis e a privilegiar a ordem e as conexões internas que os precedem e sustentam. Bastaria dar ao conceito de forma a amplitude de que Kant não foi capaz, entendê-la como organismo vivente, uma unidade do diverso resultante da acção recíproca das partes, na qual todos os elementos entram em jogo na formação conjunta de um mundo à parte.

Se a extraordinária intuição de Kant conseguiu ultrapassar a estreiteza de gosto da provinciana Königsberg, não o conseguiria quanto à correlação obsoleta entre arte e beleza. Já Simmel, protagonista da cultura urbana de Berlim, frequentador de exposições de arte e espectáculos dramáticos e musicais, atento às transformações que no seu

tempo se operavam, não podia deixar de ver nessa correlação os restos de um gosto marcadamente “popular”.

A tradução procura manter o estilo fluente, por vezes colado à oralidade, num ritmo próximo do musical que nunca se deixa prender a um léxico conceptual fixo. Notar-se-á que enquanto Kant, no plano sistemático, se refere a operações e aos respectivos princípios *a priori*, e estabelece a correspondência entre sentimento do belo e faculdade de julgar reflexionante (totalmente ausente no ensaio!), Simmel usa uma terminologia claramente vitalista e psicologizante ao descrever o sentimento da beleza em termos de excitação de energias psíquicas e vibrações anímicas, enfatizando, em consonância com a sua metafísica da vida, a natureza emocional do efeito provocado pelas obras de arte sobre o espírito subjectivo³.

Fonte: Georg Simmel, “Kant und die moderne Ästhetik” (1.^a ed. 1903); *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908), hrsg. A. Rammstedt und O. Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. 1, 1997, vol. 7, pp. 255-272.

³ As traduções foram, por vezes, cotejadas com a tradução francesa incluída na colectânea *Georg Simmel. Esthétique sociologique*, Introduction de Philippe Marty, traduction de Lambert Barthélémy, Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Thérond, Laval: Presses Universitaires de L’Université Laval, 2007; e a tradução italiana *Georg Simmel. Kant e l’estetica moderna*, a cura di Renato Pettoello, Brescia: Morcelliana, 2017.

KANT E A ESTÉTICA MODERNA

[255] Entre os espíritos nos quais se fundam os momentos de viragem da história universal talvez nenhum outro tenha afastado tão energicamente de si a designação de génio quanto Kant. A sua natureza meticulosa até ao pedantismo, o escrupuloso rigor do pensar orientado para a escola levam-no a considerar a audácia veloz e a liberdade do génio como totalmente incompatíveis com o espírito da ciência, ao ponto de recusar expressamente esse título a Newton, e não “embora”, mas “porque” o considerou o maior de todos os cientistas. E não se trata apenas de uma divergência da expressão linguística, que não impediria chegar a um acordo quanto à coisa mesma, mas indica a profunda diferença entre o valor que Kant possui para nós e aquele que ele mesmo se atribuía. A peculiar constituição do seu modo de ser, que reprimia o mais corajoso impulso de um pensar inteiramente radical, mesmo revolucionário, numa sistemática filistina, culmina no facto de a *Crítica da Faculdade do Juízo* – a sua obra mais prolixa e mais artificiosa, que pela interminável repetição de frases sempre idênticas e pela violência das suas construções é capaz de levar o leitor quase ao desespero –, trazer eventualmente consigo as marcas mais luminosas do seu génio. De facto, a essência do génio está certamente em saber o que não experimentou e expressar aquilo cujo significado ele próprio não pode examinar; e esta obra contém reflexões sobre as questões últimas da fruição estética que antecipam o melhor da consciência estética moderna e cuja base na sua experiência de vida quase não se consegue encontrar. Porque esta vida decorreu toda ela numa cidadezinha do século XVIII onde a ornamentação visível da existência era um mínimo e que nunca lhe proporcionou a visão de uma grande obra de arte; e no mesmo sopro em que anuncia os mais profundos esclarecimentos sobre a essência do belo, louva a infundada falta de gosto dos versos:

[256] “O sol jorrava da paz como da virtude brota o repouso ...”

como um modelo de perfeição poética⁴. Na história da filosofia, na qual mais do que em qualquer outra coisa no mundo os valores e as imperfeições do espírito se encontram imbricados, não há talvez um segundo ponto no

⁴ “Die Sonne quoll hervor, wie Ruh’ aus Tugend quill”; Kant cita este mesmo verso do poeta J.P.L. Withof no §49 da *Kritik der Urteilskraft*. Em abono da verdade, Kant não o classifica como poeticamente perfeito, mas sim como exemplo da capacidade das ideias estéticas da imaginação em dar uma apresentação sensível a ideias supra-sensíveis [n.d.t.].

qual o infalível instinto do génio se tenha orientado entre igual medida de desconhecimento das realidades e de arrevesados de uma obstinada busca pela construção.

A incomparável profundidade do seu pensamento, que juntamente com a amplitude dificilmente suportável da exposição produz um todo único no seu género, decorre imediatamente da definição introdutória: a satisfação por um objecto a que chamamos estético é inteiramente independente da *existência* deste objecto. O que pode ser interpretado da maneira seguinte. Perante uma coisa o entendimento analisante distingue a soma das suas propriedades, pelas quais ela é precisamente este objecto determinado, do facto de este objecto assim qualificado existir na realidade; com efeito, podemos abstrair inteiramente destes mesmos dados e de inúmeras coisas meramente factuais, podemos representar-nos o seu conteúdo meramente qualitativo sem perguntar minimamente se o objecto destas representações é, além disso, também real. Mas se esta questão se colocar, se interesse e fruição num objecto forem dependentes da sua apreensibilidade e experienciabilidade, então estamos fora do domínio estético. Para habitar uma casa, para abraçarmos uma pessoa, para nos deixarmos ficar à sombra de uma árvore, para nos podermos alegrar com isto e com aquilo, tanto isto como aquilo têm de ser palpáveis. Mas se a simples contemplação desta casa, desta pessoa, desta árvore nos enche de contentamento, pouco importa se aquelas relações efectivas nos atestam a sua existência; quando este contentamento permanece inalterável, mesmo que os fenómenos se desvendem como uma *fata morgana* que apenas a imagem sensível, apenas aquele puro conteúdo da intuição comprovam, só então, das múltiplas possibilidades de fruir o mundo, surge o estético propriamente dito. Porque só assim fica esclarecida a total liberdade e pureza que [257] brilha no domínio do belo; só assim a nossa relação fruitiva com as coisas se limita realmente à contemplação delas e à distância em que as fruímos sem as tocarmos. A beleza vive naquilo que nas coisas é mero fenómeno, indiferente quanto à realidade efectiva que no demais possa estar ou não contida nestes fenómenos. Daí o significado poético de um poema ser tão independente de se saber se ao seu conteúdo corresponde uma realidade ou não; por isso, nesta perspectiva, a música é a mais perfeita criação estética, porque nela a liberdade em relação a qualquer interesse pela existência chega ao ponto de tornar impossível colocar tal pergunta. Nos factos aqui referidos apercebe-se Kant da diferença fundadora do belo em relação a todo o meramente agradável; pois este último reenvia à realidade tangível das coisas; elas têm de agir imediatamente sobre nós para lhes reagirmos com sentimentos de prazer sensorial. Só o real e presente pode

ser sensivelmente fruído por nós; mas o que há muito se desvaneceu e cuja imagem continua a viver na nossa consciência pode ainda ser belo para nós –, porque mesmo enquanto estava presente a fruição estética não consistia na impressão imediata sobre a nossa capacidade sensorial, mas na reacção situada muito mais profundamente – a ser esclarecida em lugar mais a frente – que a nossa alma nela uniu à mera imagem da coisa. O agradável dos sentidos é valioso para nós porque o fruímos; o belo, inversamente, fruímos-lo por ser valioso. Mas esta última escala só é possível precisamente quando a fruição não depende da existência, mas das propriedades ou formas da coisa que temos de ajuizar como valiosa, sendo indiferente que elas nos sejam presentes no momento ou não, sendo indiferente que nelas lhes caiba ou não uma existência que nada lhes acrescentaria qualitativamente.

Esta indiferença da nossa atitude estética para com o real ser das coisas usa-a de facto Kant apenas para mostrar a diferença entre a beleza e o atractivo dos sentidos; mas não serve menos para a sua delimitação num lado oposto. O modo artístico de intuir [258] não tem qualquer interesse na realidade das coisas para além das suas propriedades perceptíveis, porque esta realidade é algo de metafísico. Ela pode, no sentido sublinhado por Kant, ser o propriamente experienciável; mas num outro sentido é precisamente o não-experienciável. Com efeito, experienciamos imediatamente apenas as cores ou os sons, a dureza ou o gosto das coisas, mas neste caso trata-se de representações em nós, que são determinadas pela organização dos nossos órgãos sensoriais e dos nossos órgãos da consciência, e que aparecem no sonho, na alucinação, na ilusão dos sentidos tal como nos encadeamentos da experiência fidedigna. Que por detrás deles se encontre o não-descritível a que chamamos a realidade das coisas não é igualmente perceptível; é, por assim dizer, uma ideia com a qual emprestamos aos conteúdos dados do mundo uma consistência interna, substancialidade, significação. Ela é pura e simplesmente intuitiva, nunca experienciável; o ser é o metafísico do mundo propriamente dito, um conceito último ou primeiro que só podemos captar através de um salto por cima de todo o imediato e determinado. Mas com isto a arte nada tem que ver, a qual, pelo contrário, vive unicamente nos *fenómenos* do real. Neste aspecto, o Impressionismo, por mais limitadas e unilaterais que sejam as suas realizações presentes, não deixa de ser o princípio artístico inteiramente consequente. No interior da imagem sensível a arte tem a capacidade de mostrar milhares de conexões e profundezas das quais a experiência habitual nada sabe, ela pode tornar viventes na alma inefabilidades místicas; mas, objectivamente, as suas criações mantêm-se no intuitivamente dado, que a ser ultrapassado as

desloca para outro domínio que não o da arte pura. Poder-se-ia dizer que a arte seria mais puramente empírica do que o próprio mundo da experiência, já que este necessita sempre de pressuposições, fundamentações, conexões metafísicas; na verdade, ela nada sabe acerca do ser, que nunca está acessível a um dos nossos sentidos, mas apenas a um indizível sentir metafísico. E talvez se possa ampliar isto que vale para a arte ao belo em geral. Logo que este estende a sua significação para além do lado das coisas virado para nós – possa este ser sensível ou não –, [259] está a pedir emprestados valores de outra proveniência, religiosos ou éticos, intelectuais ou místicos. É certo que também as coisas mais profundas e espirituais podem acrescentar uma beleza ao significado do seu conteúdo; só que esta liga-se àquilo que nelas é a superfície relativa, que é a sua “forma” no sentido mais amplo da palavra. Seja como for, o interesse pela beleza não tem qualquer relação com o *ser* das coisas, que reside para além da sua forma e da soma das suas qualidades. Porque este ser é um absolutamente universal e destituído de forma, é em toda a parte o mesmo, sem lhe corresponder uma qualquer configuração especial que unicamente uma beleza pode revelar.

Se se questionar, segundo a sua fundamentação psicológica, a definição fundamental de Kant do sentimento da beleza como uma satisfação sem interesse pela realidade, ela parece-me reportar-se ao facto de que para ele, tal como para os seus sucessores, a beleza tradicionalmente se ligar unicamente a impressões do olho e do ouvido, e excluir o sentido do tacto. Este é de facto, psicologicamente, o sentido da realidade propriamente dito; apenas o que podemos ou poderíamos agarrar nos parece possuir a realidade plena. Sem dúvida que a tela ou o mármore podem ser agarrados; mas tampouco como na página do livro que sustenta o poema – isso que se toca nele – está a obra de arte, também esta, pelo contrário, reside exclusivamente nas formas que são acessíveis à vista e a nenhum outro sentido. Com esta dissociação da visibilidade, ou audibilidade, com respeito à tactibilidade, aliás muitas vezes ligada com ela, a única que cuida de nos garantir a realidade empírica, a simples eficácia estética adquire aquela distância da realidade; no interior do domínio estético não temos de facto nenhum interesse em questionar esta realidade, porque este domínio exclui de antemão o sentido que para nós vale como a única ponte para a realidade.

Por que razão para o mero tacto não há sensações estéticas propriamente ditas não se pode dizer facilmente. Eu presumo que seja por as suas sensações serem muito mais aguçadas, mais momentâneas, serem de uma espécie que se extingue facilmente; por isso dentro delas não se dá aquela imagem de grandes séries de elementos da impressão, as únicas que produzem uma *forma*. A impressão isolada [260] é sempre amorfa, material

bruto; só quando várias impressões se conjugam segundo relações de altura e profundidade, de espaço e tempo, de tensão e resolução, e compõem uma unidade anímica, surge delas uma configuração de qualquer espécie, uma forma, sem a qual não há nenhum belo e nenhuma arte, mas apenas o material para ambos. A peculiaridade do tacto, incapaz de estabelecer a partir da pluralidade das suas impressões uma unidade rapidamente abarcável, imediatamente actuante, parece-lhe cortar o desenvolvimento em direcção a valores estéticos, ficando ao mesmo tempo cortada a realidade cujo portador psicológico ele cuida de ser. A indiferença dos nossos juízos estéticos ao ser ou não-ser empiricamente palpável do seu objecto começa por ser uma determinação meramente negativa. Kant converte-a em positiva, sendo que dela se conclui que apenas a forma das coisas sustenta a sua beleza. O atractivo, por exemplo, das cores, como dos sons isolados, liga-se a *conteúdos* da sensação, está, portanto, dependente da existência real dos objectos e pode bem ser agradável, sensivelmente aprazível, mas não se deve misturar no juízo de gosto sem perturbar a sua pureza. Daí que em todas as artes figurativas o desenho seja o essencial, ao passo que as cores são sem dúvida atraentes para a sensação, mas não podem tornar o objecto esteticamente belo. E tal como o atractivo dos sentidos, esta limitação afasta também do juízo estético a importância dos *pensamentos*. Pode suceder que muito do belo contemplado perca para nós o seu valor estético quando é inserido em encadeamentos teleológicos que contradizem a sua forma: certos ornamentos em si belos são altamente impróprios num objecto sacro; uma forma do rosto que num Narciso é bela recusamo-la decididamente num Marte; elementos arquitectónicos podem exhibir as mais belas formas, mas serem altamente desfavoráveis quando não preenchem a sua vocação dinâmica no interior da construção. Só que esta espécie de juízos não se reportaria precisamente à pura forma das coisas, mas dependeria do sentido e da finalidade nos quais, segundo a sua existência real, estas estariam entrelaçadas; eles [261] não diriam respeito ao nosso gosto, mas aos nossos conhecimentos da essência de certos encadeamentos, aos nossos interesses morais, à nossa reflexão. Por isso, um puro juízo de gosto recusa todos aqueles critérios que residem fora da impressão imediata das coisas; é certo que ele *ajuíza* as coisas em contraste com a sensibilidade que apenas as frui, mas também as *ajuíza* apenas a *elas* e não ao significado segundo fins e valores, por mais elevados que possam ser, relativamente aos quais elas apenas ganham uma referência se forem subtraídas da sua contemplabilidade puramente formal. É muitíssimo interessante constatar aqui como um princípio verdadeiro, profundo e apreendido de maneira precisa conduz, pela estreiteza da sua aplicação, a

consequências totalmente incompreensíveis; para o legitimar plenamente basta-nos dar-lhe a amplitude que o próprio Kant rejeitou. Que a cor isolada nunca mereça o predicado da beleza, é certamente ele próprio a desmenti-lo. Mas para salvar o princípio da mera forma, sublinha que as cores, tal como correspondentemente os sons, poderiam ser oscilações do éter, e que assim nos proporcionariam um jogo de impressões, decerto inconsciente, em cujas formas regulares o nosso sentimento estético se satisfaria. Mesmo que esta hipótese forçada possa tornar-se de uma maneira ou de outra plausível no pormenor – o que é muito duvidoso –, não deixa de ser um erro crasso que o valor estético da pintura se baseie apenas no desenho como único suporte da “forma”; pelo contrário, nela as cores, abstraindo inteiramente do desenho indicado pelos seus limites e consideradas tão-só como manchas coloridas, estabelecem umas com as outras relações formais que provocam um juízo puramente estético. O modo como as cores se repartem na superfície segundo parentesco, complementaridade, contraste, o modo como as cores locais combinam com o tom do todo, como manchas dispersas da mesma cor entram em relação recíproca e formam desse modo uma força que sustenta em conjunto o todo; o modo como através do domínio de uma e esbatimentos graduais de outras se alcança uma organização nítida da superfície – tudo isto são componentes essenciais da obra de arte enquanto tal, que estão inteiramente para além [262] da nossa simpatia ou antipatia imediatamente sensível pela impressão colorida isolada e, por isso, tal como o seu desenho, fazem igualmente parte integrante da forma da imagem. O sentido inteiramente correcto da afirmação kantiana é o de que a obra de arte é uma unidade de multiplicidades e que a sua essência reside por isso na inter-relação das suas partes. Quando cada singular se refere a cada um dos outros, quando cada elemento é determinado e compreensível pelo todo e o todo por cada elemento nasce aquela unidade interna e auto-suficiência da obra de arte que faz dela um mundo por si. Mas isto significa certamente que a obra de arte é forma; forma, com efeito, é a maneira como os elementos se referem uns aos outros e se conjugam para uma qualquer unidade; o absolutamente simples e indiferenciado é destituído de forma, tal como o é o absolutamente desconexo. Uma obra de arte nasce quando os conteúdos dispersos e fragmentários da existência são conduzidos a uma interacção recíproca na qual encontram o seu sentido e necessidade uns com os outros, de tal modo que neles resplandece uma unidade e plenitude interna que a realidade efectiva nunca oferece. A arte é sem dúvida a apresentação máxima e integral daquilo que se designa como o dar forma às coisas, e nada é senão a unidade do múltiplo. E talvez resida também aqui a justificação para uma

relação principal entre o belo e a arte que Kant, e com ele toda a estética popular, pressupõe espontaneamente, mas que numa consideração mais precisa está longe de ser isenta de dúvida. Aquele prazer imediato, aquela excitação alegre de todo o nosso ser com que a beleza nos prende não é conseguida por todas as obras de arte, nem mesmo por aquela que é perfeita. Pelo contrário, a capacidade dela para interpretar o sentido dos fenómenos, para lançar luz sobre a confusão da vida imediata, para reconduzir à sua expressão mais simples e ao mesmo tempo mais profunda os valores da existência, sejam da intuição ou do sentimento, tudo isto nada tem de antemão que ver com “beleza”, que, pelo contrário, é apenas uma de entre as muitas possíveis qualidades e significações da própria arte e dos seus objectos. Ora, o pensamento da forma funda-se nas [263] acepções acima mencionadas ou talvez numa comunidade entre elas. Talvez que a essência da beleza seja, não menos do que a da arte, conceder-nos a unidade das pluralidades contingentes da existência. O prazer no belo reside porventura naquele curso harmonioso, sem entraves, de representações, que a reunião de um grande número delas no mais curto espaço de tempo nos permite, ele significa para nós a vida concentrada, na qual as lacunas e contradições incômodas são eliminadas dos seus instantes habituais: em face dele sentimos como unidade os movimentos internos, que no demais se dispersam entre si em todas as direcções. Esta forma na qual a visão da beleza deixa fluir a vida subjectiva repete-a a arte na configuração objectiva das coisas; ela organiza a existência ao ponto de mostrar a sua coesão, a necessidade interna, a abolição dos constrangimentos do acaso, que face à beleza vivenciamos apenas subjectivamente; logo que a obra de arte permite que esta forma continue a vibrar no sentimento subjectivo, atribuímos-lhe também beleza. Foi preciso ter compreendido com maior acuidade a independência recíproca de arte e beleza –, o que Kant não procurou e com o seu conhecimento totalmente insuficiente da arte existente também não teria sido capaz de tentar –, para reconhecer que a genialidade do seu pensamento da forma lhe permitiria ter voltado a reconduzir ambos a um patamar superior.

Ainda mais fácil de ultrapassar é aquela outra autolimitação voluntária com a qual Kant elevou a delimitação, subtilmente sentida, da beleza face a todas as prerrogativas do intelecto e da moral de um modo aparentemente consequente, mas na realidade inconsequente. A beleza não deveria depender do conceito que se exigiria ao objecto segundo normas naturais, históricas ou morais; ela é um livre jogo da nossa alma e como tal totalmente soberana, quer um objecto nos agrade ou não, inteiramente indiferente a tudo o que exista ou deva existir para além deste simples

agrado. A consequência disto é que Kant, correctamente considerado, só reconhece como belezas propriamente ditas flores, ornamentos, música sem texto, em suma, apenas formas que nada significam de determinado.

[264] Ora, logo que se exige de um objecto uma prestação para além da sua mera imagem intuitiva e daí se torne o juízo estético dependente disso, está-se precisamente a misturar ao simples sentir estético algo que lhe é estranho; isto acontece a maior parte das vezes, por exemplo, ao ajuizar a figura humana; que – em analogia com os exemplos anteriores – o que como Vénus é belo ainda não o é como Atena, ou que certas exigências de força, carácter, expressão da essência moral formam as condições sob as quais nós reconhecemos uma figura humana como bela. Daí ser tão certo que todas as qualidades, universais e especiais, do ser humano que não são imediatamente visíveis não têm, em si e segundo o seu valor próprio, nada que ver com a avaliação estética do seu aparecer fenoménico. Isto não impede minimamente que elas, inseridas com todos os outros elementos da pessoa na imagem global dela, produzam em conjunto as formas de beleza ou não beleza puramente estética. Só que aqui não está em causa o seu significado independente, interno, tampouco como se considera a beleza de um nariz pela sua função respiratória. Que um traço que nos encanta numa Vénus nos pareça não servir numa Atena e nos choque, tal não acontece porque contradiga o conceito de Atena, mas porque esse com todos os outros traços objectivos que apresentam uma Atena não produz nenhuma harmonia ou unidade da forma contemplada. Mas se todos os traços combinassem com este, nasceria precisamente uma figura com a qual concordamos inteiramente do ponto de vista estético; chamar-lhe-íamos certamente Vénus, mas a afirmação de que deva ser uma Atena surgiria como uma coisa bizarra e uma incompreensão histórica, mas já não despertaria contradição *estética*; seria, deste ponto de vista, tão indiferente quanto a correcta designação como Vénus.

É no drama que tal elevação de significações de conteúdo e de finalidades à esfera estética se torna mais particularmente evidente. Aqui sucedem incontáveis processos de espécie puramente factual e psicológica, que segundo as experiências do mundo real, portanto, segundo critérios que nada têm que ver com a obra de arte [265] enquanto tal, têm ser ajuizados como correctos e pertinentes, se queremos ser esteticamente satisfeitos. Não se trata de modo algum de uma transposição para fora da esfera estética, são apenas factos e conexões que nasceram de outros domínios da existência e são acolhidos nela como material; ora, a obra de arte, se quer ter plena unidade formal, tem de ser tão harmoniosa com as normas internas deste material quanto a obra plástica no seu dar forma tem de ser adequada ao

carácter do seu mármore ou do seu bronze; logo, aquelas exigências impostas pela realidade ou pelos conceitos têm de ser preenchidas não por causa do seu significado próprio, mas por causa da unidade da obra de arte que os utiliza, tal como o carácter do material plástico não exige ser considerado como facto mineralógico ou físico, mas exclusivamente em virtude do seu significado estético. Por consequência, também aqui Kant captou com demasiada estreiteza o conceito de forma, por crer que o juízo de gosto perdia a pureza se dependesse de pressuposições não imediatamente estéticas, mas conceptuais e materiais. Ele não viu que precisamente estas são elevadas a condições estéticas, que elas podem transpor a sua significação na tonalidade estética e que podem por isso ajudar a modelar a unidade formal do belo e da obra de arte enquanto elementos tão legítimos quanto aqueles que já de antemão são apenas estéticos.

Por mais que Kant com aquelas restrições ao seu princípio se tenha equivocado quanto a ele, antecipou com este princípio o sentimento fundador da moderna concepção da arte pura: que a obra de arte enquanto tal não deve o seu significado nunca e nem sequer em parte ao que não é arte. Por mais importante e comvente que o seu conteúdo seja também segundo os seus aspectos éticos ou históricos, religiosos ou sensíveis, patrióticos ou pessoais –, a arte, tal como a devemos ajuizar, não deve ter isto em conta, o nosso juízo refere-se exclusivamente ao dar forma a este material, a obra de arte joga-se exclusivamente no domínio da sua aparência fenoménica, seja ela óptica, acústica, dramática, sem receber apoio ou ser matizada [266] por algo que esteja algures para além dela. Esta soberania da arte – e, segundo a opinião de Kant, do belo – insere-a ele, sem estabelecer nela qualquer ruptura, num tipo mais universal de valores humanos. O sentimento de prazer em face do belo provém, como se sublinhou, não de uma finalidade do objecto para as metas da nossa vontade, nem também de uma tal finalidade para um qualquer acontecer objectivo. Mas nele tem de haver uma finalidade em jogo; com efeito, pela fruição estética sentimo-nos fortalecidos, exaltados no nosso processo vital, desejamos conservá-lo, permanecer junto ao objecto, por nos sentirmos ao mesmo tempo como livres. Esta espécie de satisfação que nos oferece a visão do que é totalmente conforme a fins chega até nós em presença do belo: o sentimento de que as contingências do fenómeno são regidas por *um* sentido, que a mera facticidade do singular é penetrada pela significação de um todo, que o fragmentário e desgarrado da existência ganhou, pelo menos neste único, uma unidade anímica. Mas porque o belo recusa todas as referências a um fim determinado que o despromoveria imediatamente da pura esfera estética, designa Kant a sua essência como

“finalidade sem fim”, ou seja, ele tem a forma do conforme a fins sem ser determinado por um fim singular que pudesse ser mencionado; pela sua simples contemplação, ele coloca as nossas múltiplas energias da alma naquela relação de tensão e resolução, de harmonia e organização, a que no demais só a visão e fruição das coisas finalizadas, da vida preenchida de fins nos dá resposta. Com certa razão se sublinhou que a propriedade específica do homem em relação ao animal é a de que ele seria o ser que coloca fins. A nossa vida ganha o seu sentido e coesão, o seu êxito e a sua satisfação quando os seus conteúdos se conformam e se coordenam uns aos outros segundo meios e fins. Chamamos belo ao que produz em nós o reflexo subjectivo da finalidade sem que possamos dizer quando e para que isso serve. Ela concede-nos como que [267] a satisfação típica da existência humana na sua plena pureza e desprendimento. Sentimos o belo na sua forma e natureza ainda como conforme a fins, e não por causa de um fim particular identificável –, tal como (se é que este totalmente único autoriza uma comparação parcial) uma certa interiorização e excitação festiva pode chegar até nós, por exemplo, através de uma música ou de um destino, que teríamos de designar como piedade, mesmo que não se dirija realmente a um qualquer ente transcendente –, precisamente esta mesma piedade que surge nesses casos como o reflexo da relação concreta para com um ente de tal espécie.

Assim se explica que face à realidade da existência que esgota em si as singularidades concretas sentimos face ao belo e à arte a leveza e liberdade do *jogo*. Com efeito, jogar significa que exercitamos de modo puramente formal as funções que no demais transportam o conteúdo da realidade da vida e são formadas nela, mas sem este preenchimento. O apostar e o caçar, a luta e a astúcia, o construir e o destruir, que as metas reais da vida exigem, acontece no jogo em conteúdos puramente ideais, apenas por causa de metas ideais – ou mais precisamente nem sequer por causa destas, mas apenas como prazer na função, no agir subjectivo que não é sobrecarregado por nenhum outro conteúdo que se sobreponha a este mesmo agir. É este o exacto sentido da proposição da estética de Schiller: o homem só é plenamente homem onde joga⁵. Só no jogo, isto é, quando o nosso agir gira apenas em torno de si mesmo, se satisfaz apenas em si mesmo, somos absolutamente nós próprios, somos inteiramente “homem”, quer dizer, função anímica que não se prende fora de si a um

⁵ Referência a Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Carta 15: “Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.” [n.d.t.].

conteúdo concreto, qualquer que seja o seu sentido. É isto a finalidade sem fim kantiana. A beleza não é nada que resida no ser objectivo das coisas, mas é uma reacção subjectiva que este provoca em nós, ou como Kant se exprime: “um favor com que apreendemos a natureza, não um favor que ela nos mostra”⁶. Ela é actividade, a “meta” das nossas faculdades anímicas, exercitadas em tudo o mais para dominar prática e teoreticamente a realidade, mas agora processando-se apenas por causa de si mesma, movendo-se em si mesma [268] e daí decorrendo numa pura harmonia e liberdade que não consente nela o peso das representações e fins concretos.

Ora, o que Kant, com a intuição do génio, descreve como realidade efectiva do sentimento estético – ou talvez mais correctamente: como a sua perfeição ideal que a sua realidade efectiva só alcança aproximadamente –, está ao mesmo tempo em linha com a moderna interpretação da história da evolução. A altura na qual os valores estéticos se situam, acima das dificuldades e dos fins da vida exterior, não impede de modo algum que eles se tenham desenvolvido historicamente a partir destes, tampouco como a nobreza espiritual da alma humana sofre pelo facto de o homem ter outrora surgido de uma espécie animal inferior. Há muito que se notou que o que chamamos beleza é a forma de coisas úteis por motivos práticos. Schopenhauer explica-nos que as formas da figura feminina nos parecem esteticamente perfeitas por serem inconscientemente apropriadas para os fins da conservação da espécie⁷. O que chamamos belo num rosto são talvez aqueles traços que na experiência valorativa mais arcaica se misturam com propriedades morais, socialmente finalizadas – mesmo que tantas vezes transmissões hereditárias fortuitas os possam ter separado. Sim, a sedução estética pode provir daquela fisionomia em geral muito característica, isto é, uma fisionomia que denuncia inequivocamente um interior, sendo a revelação exterior do carácter uma qualidade altamente útil, decerto nem sempre para o indivíduo, mas sim para o seu ambiente social. E o mesmo vale para formas infra-humanas: a beleza arquitectónica apresenta-se como a proporção perfeita de cargas e forças de sustentação, de pressão e de tensão, em suma, como a estrutura mais adaptada para a duração e o fim da obra. Parecem-nos belas todas as configurações espaciais que articulam com nitidez o espaço, as que são, portanto, mais dispostas para fins práticos, todas as realidades físicas e anímicas que conseguem

⁶ Citação do §58 da *Kritik der Urteilskraft*: “Gunst [...] womit wir die Natur aufnehmen, nicht *Gunst*, die sie uns *erzeigt*.” [n.d.t.].

⁷ A ligação da atracção estética ao instinto sexual pode ler-se, por exemplo, no Suplemento XLIV (“Metafísica do Amor”) ao Livro Quarto de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) [n.d.t.].

com um mínimo de dispêndio de força um máximo de êxito finalizado. Mas todos estes fins práticos ficam esquecidos aí onde o valor estético se ergue; a longa cadeia das [269] transmissões hereditárias, o grande número e evidência das experiências tornaram durante muito tempo inconsciente que estes fins deixaram na sua forma apenas o significado geral que ela outrora obteve graças ao seu conteúdo concreto, mas que agora se tornou conforme apenas ao sentimento. O significado da finalidade da qual o fim desapareceu é aquela lembrança simplesmente interior, desprendida de toda a matéria, de alegrias ou utilidades há muito submersas – que Kant sintetiza na fórmula exaustiva da finalidade sem fim. E isto parece-me não ser uma origem desprezível da facticidade estética; ela entrelaça-se na amplitude total da vida, deixa o seu crescimento desenvolver-se a partir dos imperativos e condições dela. E estes permaneceriam atados às suas insignificâncias e trivialidades caso o encanto dela ainda estivesse condicionado pelos fins particulares palpáveis. Mas quando a mera forma destes ficou ligada apenas ao seu sentido e espírito típicos, eles apresentam o mais fino extracto da vida; a finalidade na qual os fins se consumiram é aquele “reflexo colorido”⁸ no qual temos a vida, porque provindo contudo da vida, ele se elevou acima dela.

Faz parte das experiências mais peculiares na história do espírito que a convicção fundamental de Kant, aqui delineada, ele não a tenha evidentemente adquirido na sua relação positiva com os objectos estéticos, mas apenas indirectamente, pela necessidade científica conforme ao entendimento de delimitar com total precisão o conceito do belo relativamente ao agradável dos sentidos, ao verdadeiro, ao bom moral. A tendência de todo o seu pensamento foi de a repartir os domínios da existência entre as energias anímicas que elas recebem ou que produzem; a perspicácia e justeza com que ligou a pluralidade interior do sujeito e, com ela, a do mundo objectivo e deu a cada parte o que lhe cabia foi o grande gesto com que entrou no desenvolvimento da filosofia. O belo, de que ele começou por se aperceber apenas de modo muito geral como um domínio de legislação própria, teria de ser determinado segundo os seus *limites*. Em oposição tanto ao sensível [270] quanto ao moral, estes mostraram-se pela indiferença em relação a toda a realidade. Todo o interesse dos sentidos liga-se ao sensível que é real ou cuja realidade efectiva desejamos; todo o interesse moral àquilo que *deve* ser efectivo, embora possa ser muito imperfeitamente realizado. O juízo estético, por

⁸ “Am farbigen Abglanz haben wir das Leben”, citação do verso de Goethe em *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1832) [n.d.t.].

sua vez, liga-se à simples imagem da coisa, ao seu fenómeno e forma, sendo indiferente que ela seja ou não sustentada por realidade palpável. Mas o limite com respeito a todos os juízos de conhecimento reside no carácter de sentimento de todo o estético; o ponto máximo para que aqui convergem os movimentos da alma, que mantém os elementos do belo objecto ou da obra de arte numa unidade não é designado por conceitos, ao passo que todo o conhecimento repousa na conexão de singularidades em conceitos superiores, conscientes. O máximo a que o pensar se eleva são os conceitos metafísicos aos quais não corresponde nenhuma intuição –, mas o sentimento estético refere-se a intuições às quais não corresponde nenhum conceito. Com isto não se afirma que o juízo estético seja arbitrário e infundado; só que o seu fundamento não reside em conceitos determinados que a nossa alma forma, mas naquela disposição do ânimo inteiramente universal, interiormente harmoniosa, naquela tensão orgânica e no ordenamento das suas energias propício para todos os seus fins, que vive para além de toda a determinidade particular, porque é apenas a função pura, liberta de todos os processos singulares determinados. Partindo desta constelação explica Kant a peculiaridade do juízo de gosto: que ninguém pode convencer um outro da justeza do seu, como acontece com a justeza de uma afirmação teórica, e que, contudo, com o juízo “isto e aquilo é *belo*” – cada um pretende exprimir algo de válido, solicita propriamente de todos os outros que o reconheçam, ao contrário do agrado sensitivo com o qual cada um se satisfaz com a mera subjectividade do seu sentimento. De facto: ninguém pode seriamente disputar se as outras sabem bem, se o almíscar tem um aroma agradável ou repelente; mas se uma obra de arte é bela ou não despertou as mais apaixonadas controvérsias, como se houvesse para tal uma prova e convicção [271] conforme ao entendimento, que a experiência aos milhares não deixa de mostrar como ilusória. O que volta a atrair o homem moderno tão profundamente para os valores estéticos é este peculiar jogo entre o ponto de vista objectivo e o subjectivo, entre a individualidade do gosto e o sentimento de que este radica, não obstante, num universal supra-individual. Esta controvérsia resolve-a certamente o argumento de Kant: que o juízo de gosto assenta por assim dizer em conceitos e finalidades, não porém *determinados*, mas sim no estado universal, como que na forma da alma, que ela acolhe com a cultura de conhecimentos e de fins, mas que não é impulsionada por estes, mas permanece fechada em si mesma e apenas se testemunha como sentimento. E esta obscura consciência de que aqui as funções fundantes do espírito, que são comuns a todas as almas, actuam unicamente por si sós deixa-nos crer que a cada outro teria de suceder o mesmo, desde

que lhe fosse concedido poder ver o objecto da mesma maneira. Temos aqui um processo inteiramente subjectivo, um prazer ou insatisfação, que graças à sua elevação acima de toda a contingência do prazer sensível parece reconduzir ao universalmente humano em nós; ele eleva-se assim à exigência de validade para além do sujeito pessoal, como de resto só é alcançável no interior do conhecimento. Por isso, todas as diferenças entre juízos estéticos de semelhante estrato de instrução espiritual só provêm de aquela pura relação e livre jogo das nossas forças anímicas serem já sentidas como acabadas quando de facto ainda não o são, que um se deixa excitar por impressões que a outro são para tal totalmente insuficientes. – Pode considerar-se esta hipótese de Kant como satisfatória ou não: ela não deixa de ser a primeira e uma das mais profundas tentativas de conciliar, no interior do domínio estético, a subjectividade individual do homem moderno, à qual este não quer renunciar, com a comunidade supra-individual de todos, da qual ele tem uma necessidade não menor. O reconhecimento de que em factos tão insusceptíveis de discussão como os [272] do gosto estético não deixa de haver algo de universalmente válido, porque eles reenviam à harmonia totalmente supra-individual das nossas forças anímicas que só entra em jogo aquando de uma ocasião individual ou equivocada – é a primeira incursão do espírito moderno no domínio estético. Porque, quanto ao essencial, os problemas deste espírito podem sem dúvida agrupar-se neste único: como poderia subsistir a liberdade e diversidade dos indivíduos sem cair na ausência de regras e no isolamento? Por reconhecer os juízos estéticos como uma das formas nas quais este problema está vivo, porque a sua solução da questão estética fundamental torna sensível da maneira mais premente a tensão entre o individual e o universal em nós, talvez mais do que pelo valor objectivo desta solução, Kant contribuiu para a exigência que só se tornou consciente quase cem anos depois de entrelaçar intimamente os problemas estéticos com as questões últimas da vida e fez crescer a convicção de que precisamente nas novas dificuldades deste entrelaçamento reside o direito de as considerar também como portadoras de novas soluções.